



César Aira: ¿vanguardia histórica o realismo experimental?

César Aira: Avant-Garde or Experimental Realism?

Julio Ariza¹

University of the Virgin Islands, Estados Unidos

julio.ariza@uvi.edu

Resumen: Este artículo se enfocará en uno de los problemas centrales del proyecto narrativo de César Aira: ¿es posible realizar una singular vuelta a lo que él mismo llama, *à la* Peter Bürger, “vanguardias históricas”? Sostengo que la ficción de Aira no se debe insertar sin cuestionamientos en el movimiento vanguardista histórico al que el propio autor aspira a pertenecer, sino que corresponde al fructífero ámbito de la novela realista experimental sudamericana. Aira sí lleva a cabo un proyecto de inspiración vanguardista, pero no por las razones que él dice, apoyadas sobre todo en una lectura adorniana-bürgersiana de las vanguardias, sino más bien en el sentido del “retorno de lo real” del que nos habla Hal Foster en *The Return of the Real* (1996). Aira es vanguardista porque el proyecto de las vanguardias no está cerrado (como plantea Bürger), porque su obra no deja de abrir nuevos espacios de escritura allí donde no los había, porque la potencia de afirmación del delirio es siempre de carácter social.

Palabras clave: Aira – vanguardias – novela experimental – Bürger – Foster

Abstract: This article will focus on one of the central issues in César Aira's narrative project: is it possible to achieve a unique return to what he himself calls, following Peter Bürger, "historical avant-gardes"? I argue that Aira's fiction should not be unquestionably inserted into the historical avant-garde movement that the author himself aspires to belong to, but rather belongs to the fruitful realm of South American experimental realist novels. Aira does indeed carry out an avant-garde project, but not for the reasons he claims, which are primarily based on an Adornian-Bürgersian reading of the avant-gardes. Instead, it aligns more with the "return of the real" as discussed by Hal Foster in "The Return of the Real" (1996). Aira is avant-garde because the project of the avant-gardes is not closed (as Bürger suggests), because his work continues to open new spaces for writing where there were none, because the affirming power of delirium is always of a social nature.

Key words: Aira – avant-gardes – experimental novel – Bürger – Foster

¹ **Julio Ariza** es Profesor Adjunto en la University of the Virgin Islands, Estados Unidos. Es un estudioso de la literatura y el cine latinoamericanos, con un enfoque particular en los siglos XX y XXI. Obtuvo su doctorado y maestría en la Washington University in St. Louis. Ariza ha ocupado puestos académicos en Brandeis University, Northwestern University y Dartmouth College. En 2018, publicó su primer libro, titulado *El abandono. Abismo amoroso y crisis social en la reciente literatura*, en la prestigiosa colección Ensayos Críticos de Beatriz Viterbo Editora. El libro ha recibido una atención significativa, incluyendo reseñas en respetadas revistas e invitaciones para presentar su trabajo en universidades de Argentina, Europa y Estados Unidos. El enfoque actual de su investigación se centra en examinar el potencial político de los imaginarios visuales y literarios de fenómenos naturales y sobrenaturales en la América latina contemporánea.

“¿Aira es un genio o un idiota?” La pregunta sorprende sobre todo porque nos llama a reflexionar sobre las condiciones de posibilidad de su formulación: ¿cómo es posible que una pregunta así sea siquiera pensada?; ¿a quién se le puede ocurrir que el escritor vivo más importante de la literatura argentina actual deba hacer equilibrio sobre una disyunción tan antojadiza y maquiavélica? Quien lanzó la pregunta fue Alan Pauls en su intervención en el coloquio internacional “César Aira; un episodio en la literatura argentina de fin de siglo”, realizado en París en mayo de 2004. En dicha intervención, publicada luego bajo el título “En el cuarto de las herramientas” en el suplemento cultural *Radar Libros*, Pauls afirma que esta expresión sobrevuela las encontradas posiciones sobre Aira, junto con otra, “¿Aira es o se hace?” De todos modos, aunque Pauls solucione el dilema en la figura condensada del “geniota”, lo interesante aquí es que el proyecto literario de César Aira genere radicalidades que no siempre se resuelven tan elegantemente como lo hace Pauls.²

La combinación de las dos preguntas despliega una serie de interpretaciones que derivan, en definitiva, hacia un encuentro con la creencia: Aira es un genio o se hace el genio, es un idiota o se hace el idiota, le creemos o no le creemos. La “o” de la encrucijada parece pedir una decisión. Sucede que Aira como objeto es un objeto resbaladizo, con un pensamiento enrarecido por su reversibilidad, por su estilo epigramático y paradójico, con una obra que parece seguir el mandato lamborghiniano de “primero publicar, después escribir”, que crece hiperbólicamente, que participa de la lógica esquizofrénica del mercado de manera esquizofrénica también: inundando el mercado con libros de Aira, contaminándolo, enfermándolo hasta la metástasis utópica que logre que, en el futuro, sólo haya libros de Aira en las librerías.

² En *Entre paréntesis*, más específicamente en el ensayo “Derivas de la pesada”, el escritor chileno Roberto Bolaño ataca con mucha rabia y pocos argumentos a César Aira.

En este artículo, le voy a creer y no le voy a creer a César Aira. Le voy a creer en la misma línea de lectura que trazan dos análisis comprensivos de la obra del escritor bonaerense de un nivel teórico impecable, *Las vueltas de César Aira* (2002), de Sandra Contreras, y *Degeneraciones textuales* (2006), de Mariano García, ambos publicados por la editorial rosarina Beatriz Viterbo Editora. Tanto Contreras como García “le creen” a Aira; esto es: están convencidos de que hay un proyecto Aira, y de que ese proyecto es el más riesgoso, inventivo y ambicioso de la literatura latinoamericana de las últimas décadas. En este sentido, el mayor acierto de ambos libros es encarar –por fin– no las singularidades aisladas de las entregas de la serie, sino la singularidad compleja del proyecto airiano justamente en tanto proyecto. Son pocos los escritores actuales que sostienen un plan de trabajo que enlace literatura y vida, y algunos de esos pocos, como en el caso de Mario Bellatín, reconocen la influencia capital de Aira en sus propias trayectorias.

Pero si Contreras habla de una vuelta del relato como *leitmotiv* en Aira –vuelta *al* relato tras los experimentos antinarrativos de los años sesenta; vuelta *del* relato en sus narraciones– (23) y si García toma la figura del andrógino como emergencia conceptual de las hibridaciones y neutralizaciones binarias que aparecen con particular insistencia en la obra de Aira (página, no hay página acá, es una síntesis mía de la tesis de todo el libro, es lo que yo pienso que hace García), este ensayo se enfocará en uno de los problemas centrales del escritor: cómo realizar una singular vuelta a lo que él mismo llama, *á la* Peter Bürger, “vanguardias históricas”. No es que Contreras o García no mencionen este problema, sería al menos inadecuado no hacerlo ya que es quizás el tema sobre el que Aira, dentro y fuera de sus ficciones, ha escrito más sistemáticamente. El problema es que “le creen” demasiado a Aira, y no desarrollan una conceptualización de las vanguardias que enmarque y a la vez cuestione lo que el propio escritor dice al respecto. Aira sí lleva a cabo un proyecto vanguardista, pero no por las razones que él

dice, apoyadas sobre todo en una lectura adorniana-bürgersiana de las vanguardias, sino más bien en el sentido del “retorno de lo real” del que nos habla Hal Foster en *The Return of the Real* (1996). También le creen a Aira en sus omisiones: el hecho de que no mencione a las vanguardias latinoamericanas (o a sus ex-céntricos, como Macedonio Fernández) no significa que no deban establecerse esas relaciones.³ Por otro lado, es llamativo que si bien se menciona en más de una oportunidad las lecturas que Aira hizo de Gilles Deleuze, nunca se haya hecho una relación más explícita de la influencia, o al menos la afinidad, del pensamiento del filósofo francés en el escritor argentino. El procedimiento vanguardista de Aira está en más de un sentido en *sincro* con la filosofía deleuziana, por ejemplo, en las relaciones entre literatura y vida o en el imperativo de no detener nunca el devenir inacabado de la escritura, o en la comprensión de que el delirio es siempre una fuerza de dimensión social.

1. “La época de la vanguardia es nuestra época”

Para introducir la idea que tiene Aira acerca de su propia práctica vanguardista, es necesario señalar que todo su *corpus* ficcional está salpicado de nociones teóricas que señalan el camino por el que él quisiera ser leído y que los procedimientos vanguardistas son los que construyen sus relatos. Pero en esta primera parte me referiré a algunos textos más claramente programáticos: “Ars Narrativa” (1994), “La nueva escritura” (1988), y los libros que recogen dos de sus cursos en el Centro Cultural Ricardo Rojas, *Copi* (1991) y *Alejandra Pizarnik* (1998).

La poética de Aira se auto postula, explícitamente, programáticamente, como una poética de vanguardia. Aira quiere “devolverle al arte aquello que es propiamente artístico, la de captar y recuperar, para el

³ Ver "Vanguardia y 'mala literatura'. De Macedonio a César Aira" de Julio Prieto.

arte, aquello que le es inherente y esencial: lo artístico del arte (“Ars Narrativa” 16). No se trata de la producción del arte (la consecución de los resultados) sino del proceso puro de invención. Contreras se pregunta acerca del significado de remontarse a las “vanguardias históricas” de principios del siglo XX en el contexto de la sensibilidad posmoderna que, tal como se cristalizó en los años setenta y ochenta, se define precisamente por una rápida disolución de la retórica vanguardista. La respuesta sería que el retorno airiano se realiza a modo de una reinterpretación del impulso vanguardista bajo la forma de una singular ficción histórica. El surrealismo, dice Aira en *Alejandra Pizarnik*, “sigue siendo en buena medida nuestro predicamento. La época de la vanguardia es nuestra época” (11). Para Contreras la ficción histórica de Aira consiste en que él habla “como si fuera” un vanguardista, se sitúa históricamente como encarnando, viviendo el rol de un vanguardista en los orígenes de la vanguardia, en el momento mismo de su impulso o mientras dura su impulso original.

En “La nueva escritura” Aira despliega sus tesis más explícitas sobre las vanguardias, acercándonos particularmente a los procedimientos vanguardistas de composición musical de John Cage. Escribe en el primer párrafo:

Tal como yo lo veo, las vanguardias aparecieron cuando se hubo consumado la profesionalización de los artistas, y se hizo necesario empezar de nuevo. Cuando el arte ya estaba inventado y sólo quedaba seguir haciendo obras, el mito de la vanguardia vino a reponer la posibilidad de hacer el camino desde el origen. Si el proceso real había llevado dos mil o tres mil años, el que propuso la vanguardia no pudo funcionar sino como un simulacro o pantomima, y de ahí el aire lúdico, o en todo caso “poco serio” que han tenido las vanguardias, su inestabilidad carnavalesca. Pero la Historia abomina de las situaciones estables, y la vanguardia fue la respuesta de una práctica social, el arte, para recrear una dinámica evolutiva (165).

Más adelante agrega que las vanguardias son un intento de recuperar el gesto del aficionado en un nivel más alto de síntesis histórica. Es decir, hacer pie en un campo ya autónomo y validado socialmente, e inventar en él nuevas prácticas que devuelvan al arte la facilidad de factura que tuvo en sus orígenes. Para Aira la herramienta que esgrimen las vanguardias contra la profesionalidad esterilizante del arte es el procedimiento. Si el arte se había vuelto una mera producción de obras a cargo de quienes sabían y podían producirlas, las vanguardias intervinieron para reactivar el proceso desde sus raíces, y el modo de hacerlo fue reponer el proceso allí donde se había entronizado al resultado. Esta intención en sí misma arrastra los otros puntos: “que pueda ser hecho por todos, que se libere de las restricciones psicológicas, y, para decirlo todo, que la obra sea el procedimiento para hacer obras, sin la obra. O con la obra como un apéndice documental que sirva sólo para deducir el proceso del que salió” (166).

En la poética de Aira, según puede deducirse de la lectura del conjunto de sus ensayos, la categoría del *procedimiento* es central, el mecanismo es lo que queda una vez que la máquina vanguardista ha estallado. Parece que el procedimiento es lo único que le interesa a este escritor, es lo único que ve y admira en otros artistas, como puede constatarse por ejemplo en sus singulares interpretaciones sobre los trabajos de Copi, Alberto Laiseca, o Alejandra Pizarnik.

La cuestión del procedimiento nos acerca al cambio de perspectiva desde la noción de vanguardias de Bürger a la de Foster. El procedimiento en Aira no es tanto la instancia autocrítica en el que el procedimiento es percibido por primera vez en tanto procedimiento, sino más bien una reinención del proceso artístico que opera una singular transmutación del impulso de negatividad propiamente vanguardista a una intervención vanguardista cargada de una potencia de afirmación.

En el párrafo de “La nueva escritura” citado anteriormente, Aira hace un planteo casi en los mismos términos que Bürger. En el imprescindible *Theory of the Avant-Garde*, Bürger intenta aplicar un riguroso análisis histórico a partir de la aproximación dialéctica de los *Grundrisse* de Karl Marx, que propone que la crítica de cualquier fenómeno es sólo posible cognoscible por el despliegue de su completamiento. El autor señala que la institucionalización del arte como un espacio separado del resto de la vida sólo se desplegó en su perfección en el esteticismo del siglo XIX, constituyendo así la precondition para que las vanguardias pudieran reconocer la total correspondencia del arte con la ideología burguesa. Esto es casi lo mismo que quiere decir Aira cuando afirma que “las vanguardias aparecieron cuando se hubo consumado la profesionalización de los artistas” y que “la vanguardia fue la respuesta de una práctica social, el arte, para recrear una dinámica evolutiva” (165).

La visión de Bürger ha despertado varias críticas. Podemos citar por ejemplo a George Yúdice, quien en “Rethinking The Avant-Garde From the Periphery” apunta certeramente que el problema que subyace a la teoría del pensador alemán es que las vanguardias como antagonismo a la institucionalización del arte no son “sólo” una expresión del despliegue del arte burgués. El rechazo de la institucionalización también se afirma en otras experiencias vitales, tales como las de las clases y regiones subordinadas y los pueblos colonizados. Además, Yúdice sostiene que es ilusorio pensar que hay algo así como un momento en el que una forma se despliega completamente, y que considerar a las vanguardias no como el momento de negación del arte burgués, sino como una diversidad de respuestas simbólicas particulares a una conjunción de circunstancias sociales, políticas, históricas y culturales, permite entender que ninguna de estas circunstancias puede ser privilegiada sobre las otras. Finalmente, Yúdice critica el “cierre” conceptual de Bürger, su clausura de la vanguardia, totalmente cooptada y

absorbida por el consumo capitalista. Justamente las vanguardias, y especialmente en Latinoamérica, hicieron posible la comprensión de que su significado, su ontología, eran siempre incompletos (70).

Pero sin dudas una de las críticas más certeras y audaces a *Theory of the Avant-Garde* proviene de Hal Foster. Foster opina que las descripciones de Bürger son en ocasiones inexactas y sus definiciones selectivas, ya que están basadas en un puñado de *ready-mades* de Duchamp, los experimentos tempranos de Breton, y poco más que eso. Además, su promesa de que una teoría podría dar cuenta de “la” vanguardia, y su convicción de que todos los proyectos vanguardistas podían ser subsumidos en el intento de destruir la falsa autonomía del arte burgués, resultan por lo menos problemáticos. Aunque lo que más le preocupa a Foster es esta clausura que también menciona Yúdice, clausura que es compartida también por críticos latinoamericanos como Nelson Osorio.⁴ Foster cuestiona la noción idealizada de la vanguardia como un espacio utópico y autónomo, divorciado de contextos sociales y políticos. En contraste con la celebración de Bürger de la radical autonomía de la vanguardia, Foster sostiene que el arte contemporáneo, especialmente el posmodernismo, se enfrenta a una compleja red de influencias culturales y está incrustado en el panorama sociopolítico más amplio. Afirmó que el "Regreso de lo Real" se manifiesta como un resurgimiento del interés por la representación, haciendo referencia a la conexión del arte con la realidad, la política y la historia. La crítica de Foster ilumina así la naturaleza en evolución de la innovación artística, donde los límites tradicionales de la vanguardia se disuelven, permitiendo una comprensión más matizada de la interacción entre el arte y la sociedad (10-11).

⁴ Lo apunta Vicky Unruh en *Latin American Vanguardists: The Art of Contentious Encounters*.

Bürger proyecta a la “vanguardia histórica” como un *origen absoluto* cuyas transformaciones estéticas son completamente significantes e históricamente efectivas en la primera instancia. Si se considera esta proposición desde una teoría de la recepción, la aparición de Duchamp, ya como Duchamp, así, súbitamente como una fenomenología de constitución instantánea, se puede notar lo imposible de la situación. Este parece ser un punto ciego de Bürger y de toda su descendencia teórica: el estatus vanguardista de Duchamp (o de Breton o de Marinetti) es un efecto retroactivo de las sucesivas respuestas artísticas y lecturas críticas (10).

Aira también cae en esta trampa del origen absoluto, y, es más, habla de una restitución de ese origen, en una actitud que Julio Premat llama “melancólica” y “nostálgica” (*¿Qué será la vanguardia?* 72). Pero además cae en el historicismo evolutivo que Bürger decanta de Marx, habla concretamente de “recrear una dinámica evolutiva” (“La nueva escritura” 165). Bürger desarrolla una narración histórica no sincrónica de tres etapas de la historia del arte, pero estas fallas de sincronía no anulan el carácter evolutivo del proceso. El problema es que, en el contexto de los *Grundrisse*, el evolucionismo es parte de la ideología de su tiempo, un historicismo que ni siquiera la crítica marxista de la ideología puede conjurar, pero el evolucionismo residual de Bürger lo lleva a presentar la historia como puntual y final. Dice Foster:

Thus, for him a work of art, a shift in aesthetics, happens all at once, entirely significant in its first moment of appearance, and it happens once and for all, so that any elaboration can only be a rehearsal. This conception of history as punctual and final underlies his narrative of the historical avant-garde as pure origin and the neo-avant-garde as riven repetition. This is bad enough, but things get worse, for to repeat the historical avant-garde, according to Bürger, is to cancel its critique of the institution of autonomous art; more, it is to invert this critique into an affirmation of autonomous art (*The Return of the Real* 10-11).

Foster está particularmente interesado en desmontar tanto el mecanismo aporético que construye Bürger como la temporalidad que este mecanismo implica. Se trata de abandonar la narrativa directa de causa y efecto, de origen heroico y repetición farsesca, para adoptar una compleja relación de anticipación y reconstrucción, de intercambio temporal entre la vanguardia histórica y las neo-vanguardias. Porque en realidad la visión de Bürger, ese *pathos* melancólico frankfurtiano, se extiende a otras actitudes hacia el arte y la cultura contemporáneos: primero construye lo contemporáneo como post-histórico, un mundo-simulacro de repeticiones fallidas y patéticos pastiches, y luego lo condena como tal desde una perspectiva de un punto mítico de escape crítico a través de todo eso. Para Foster, ese punto crítico sería en última instancia lo posthistórico, y su perspectiva es más mítica allí donde se postula como más crítica. Bürger “le cree” al pie de la letra a la retórica vanguardista y la interpreta como mera transgresión, perdiendo así de vista dimensiones cruciales de su práctica, dimensiones que aún siguen activas e incompletas, como señala Yúdice.

Si en *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America* Fernando J. Rosemberg retoma una línea de estudios que extiende las prácticas vanguardistas desde las restringidas coordinadas europeas hacia otras regiones del mundo y demuestra la importancia geopolítica de las vanguardias, Foster articula esas prácticas en un movimiento primero temporal y luego espacial, aunque no necesariamente geográfico, ya que para él las prácticas vanguardistas son estrategias contingentes que consisten en “to reconnect with a lost practice in order to disconnect from a present way of working felt to be outmoded, misguided, or otherwise oppressive. The first move (*re*) is temporal, made in order, in a second, spatial move (*dis*), to open a new site for work” (*The Return of the Real* 3). Foster habla por lo tanto de vanguardias de resistencia: una deconstrucción crítica –esto es, política– de la tradición, de los códigos culturales, del orden de las representaciones. Pero

este es el primer momento, el momento de la negatividad adorniana, un paradigma que en Argentina encarnaría Ernesto Sábato. El segundo momento sería afirmativo, y ese es el momento airiano por excelencia.

Aira no es vanguardista entonces porque, como él sostiene, hay que “reparar” la evolución (historicista) del arte, no es el artista que “restituye” el origen absoluto, el momento cerrado de las vanguardias históricas. La ficción que propone, la de actuar como si fuera verdaderamente, empíricamente, un vanguardista de aquellas vanguardias no es necesaria porque se basa en el juicio bürgersiano de que ese momento fue único y está clausurado. Aira es vanguardista porque el proyecto de las vanguardias no está cerrado, porque su obra no deja de abrir nuevos espacios de escritura allí donde no los había. Como dice Contreras, Aira no le opone a la negatividad, simplemente, la banalidad de un gesto confirmatorio o un optimismo vano y superficial, sino que

en una operación que podría calificarse de inspiración nietzscheana, la literatura de Aira cambia, sustancialmente, el elemento del que se deriva el sentido y el valor de la ficción. La ficción es en Aira objeto de una afirmación inmediata. Es la afirmación inmediata de la potencia absoluta y autónoma de la invención lo que opera como un impulso inicial del relato. (*Las vueltas de César Aira* 29)

La ética de Aira es la invención absoluta, la invención de todo, todo el tiempo. Su apuesta al valor de la invención es radical. Esta invención se lleva a cabo por medio del procedimiento y el procedimiento siempre tiene relación con la vanguardia. En *Copi* dice Aira que “el surrealismo es una alusión a la invención, al trabajo que corre por debajo de la aventura” (27). Y en *Alejandra Pizarnik* podemos leer:

Cuando A.P. empezó a escribir, en los años cincuenta, al Surrealismo todos lo daban por muerto. Desvanecida la ideología del procedimiento, la mecánica de éste puede servir para nuevas creaciones: es decir, se podía usar la escritura automática para hacer buena poesía. La adopción del procedimiento de la escritura

automática obedece a su utilidad para obtener lo Nuevo. Y la importancia de lo Nuevo es suprema, es el sine qua non para seguir escribiendo. El Surrealismo fue primordialmente un sistema de lecturas, el más rico y productivo de los tiempos modernos. La Antología Surrealista es muy amplia, tanto que se diría exhaustiva; induce a creer que ya todo ha sido escrito. El secreto de la escritura automática era “pescar” lo que todavía podía seguir siendo nuevo en las profundidades (inconscientes, oníricas, transpersonales, azarosas) donde se hubiera refugiado (15).

Si el postmodernismo es una poética de revisitación que se define por la disolución de la categoría de lo nuevo que movilizaba al modernismo, Aira persiste en la dirección contraria y afirma una radical poética de la innovación, una sed del acontecimiento de lo nuevo. Al respecto, Contreras cita acertadamente un pasaje de *El Congreso de Literatura*, en el que el narrador afirma: “Siento aversión por lo que ahora se llama intertextualidad y nunca tomo elementos de mis novelas para mis novelas o comedias. Me impongo el trabajo de inventarlo todo” (16). Aira se niega a corregir, renuncia a recordar, a volver sobre sus pasos, a rebobinar, y elige siempre la fuga hacia delante (una frase más, un libro más), lanza a la literatura hacia el futuro. La ética de la invención es inmanente a la estética del *continuo*.

2. La estética del continuo como ética de la ficción

En *Copi*, y en toda su ficción, Aira nos habla del continuo y su relación con el barroco:

La aventura, la sorpresa, es parte de su felicidad cotidiana, por una necesidad que yo encuentro barroca: dentro de una situación no puede haber un vacío. De ahí la inestabilidad, y hasta el horror, que acecha en su felicidad. La regla es: todo mundo debe ser el receptáculo de otro, no puede haber mundos desprovistos de mundos adentro. Todo está envuelto en su representación, y eso es barroco (29).

Y más adelante dice que la única forma de leer es leyendo, llevando adelante la lectura, “y si alguien quiere buscar el significado, debe hacerlo en lo que

sigue, no en lo que ha leído, en lo que hace continuo, no en lo que corta” (30).

Y en otra cita elegida para explicarse a sí mismo, recuerda la frase de Jasper Johns: “El arte es hacer una cosa, después otra cosa, después otra cosa...” (31).

Es lo mismo que dice Aira ya como Aira en su “Ars Narrativa”:

Mi modo de vivir y de escribir se ha ajustado siempre a ese denigrado procedimiento de la huída hacia adelante. Eso es una fatalidad de carácter a la que me resigné hace mucho, y sucede que en la novela encontré un medio perfecto. Con la novela, de lo que se trata, cuando uno no se propone meramente producir novelas como todas las novelas, es de *seguir escribiendo*, de que no se acabe en la segunda página, o en la tercera, lo que tenemos que escribir. Más que eso, encontré en este procedimiento (el de no corregir) el modo de escribir novelas, novelas que avanzan en espiral, volviendo atrás sin volver, avanzando siempre, identificadas con un tiempo orgánico... Novelas biónicas, mutantes... No creo haberme apartado mucho de la esencia de la novela, género autojustificador por excelencia. El método admite una acentuación extremista, y por supuesto que me precipité por ese rumbo (17).

En *Degeneraciones textuales*, García propone que el continuo, si es una forma de la escritura airiana, es una forma de leer y aprehender el *corpus*-Aira, ya que la asunción de la ausencia de límites permite leer su trabajo en sincronía, volviendo superflua toda voluntad de ordenamiento cronológico. De las muchísimas novelas de Aira (difícilmente cuantificables) son múltiples los elementos significativos que se imponen a los análisis cronológicos, “en particular si se considera que hay tantas novelas tempranas con elementos maduros como a la inversa” (31).

El continuo toma varias formas en la ficción en reiteradas ocasiones. El continuo es el procedimiento más directo para llegar de un término dado a su opuesto, como lo hacen los indios “expertos en continuos” de *La liebre*. Pero también puede aplicarse a las narraciones: “El continuo por otro nombre; la confesión” (*La costurera y el viento* 106), e incluso al cine: “La invención del montaje se le adjudica a David W. Griffith, una vez más aquí de

confirma el continuo de la forma y el contenido” (*La trompeta de mimbre* 69). En *Cómo me hice monja* el continuo se relaciona con la androginia o aparece en este pasaje como “el compacto”:

A la novela *Lux* no podría resumirla como lo hice con los dos teleteatros anteriores; no tenía mecanismo de base, era una pura complicación flotante. Había una circunstancia que garantizaba su complicación perpetua: todos amaban. No había personajes secundarios, de relleno. Era un radioteatro de amor, y todos amaban. Como pequeñas moléculas, todos extendían sus valencias de amor en el espacio, en el éter sonoro, y ninguno de esos bracitos anhelantes quedaba libre. Era tal el embrollo que se creaba una nueva simplicidad: el compacto. El espacio dejaba de ser vacío, poroso, intangible; se volvía roca de amor sólido (72).

Los ejemplos son innumerables, y forman ellos mismos un continuo, aunque las relaciones entre ejemplos y continuo no sea tan sencilla. En *Diario de la hepatitis*, el narrador observa

Se me ocurre una nueva aplicación del continuo: la negación del pensamiento... En el extremo de esa negación hay una afirmación por la que el pensamiento vuelve a formarse, sin interrupción alguna. No sé cómo he podido hacerme este pasatiempo de buscar “ejemplos del continuo”, siendo que los ejemplos son discontinuos y el continuo no puede tener ejemplos porque se tiene a sí mismo. Salvo que sí tiene ejemplos: tiene transformaciones, que sólo pueden aprehenderse en forma de ejemplos si queremos seguir pensando (25).

Tanto para García como para Contreras el continuo airiano tiene filiaciones filosóficas leibniznianas. Para García la apelación al continuo “adelanta de por sí un caleidoscopio inagotable de paradojas desde el momento en que, asumida la ausencia de vacíos, todo término puede llegar a convertirse en su opuesto a partir de un avance fluido, infinitesimal” (32). La noción filosófica de continuo articula las narraciones, los bloques teóricos dispersos en las ficciones y los ensayos o libros como *Copi* o *Alejandra Pizarnik*. El continuo leibnizniano como visión de mundo donde no pueden concebirse vacíos opera como una construcción extensa e inacabable a través de fragmentos. Para

Contreras el continuo leibniziano es un punto de inflexión donde “lo diferencial” como una pura virtualidad tiene lugar: “No la diferencia extrínseca entre una y otra versión sino la diferencia intrínseca e ideal, la pura variabilidad del relato” (*Las vueltas de César Aira* 65). Así, el continuo es ese pliegue que nos hace pasar de un cuento a otro como de un punto de vista a otro por completo heterogéneo, como leemos en este pasaje de *La liebre*:

A la vez le daba demasiada importancia a la felicidad, y no le daba tanta como para salir a buscarla. La pintura y el amor estaban en todas partes o en ninguna. En un relámpago de intuición, en su cabeza pueril y veleidosa, llegó al fondo del darwinismo y le dio la vuelta completa. Toda transformación era una vuelta en redondo. La eternidad misma era una transformación, era el presente, la figura de la felicidad, y todas esas palabras podían reemplazarse unas por otras (21).

Para estos críticos, el sistema filosófico de Leibniz, eminentemente literario y ya presente en Borges, atraviesa la obra de Aira de manera tácita y de manera explícita.

3. Continuo y vitalismo deleuziano

Ahora bien, me interesa relacionar el continuo con la visión de Deleuze, ya que podemos encontrar en su obra la lectura de los pliegues leibnizianos sumada a una perspectiva más explícita sobre la literatura. Foster dice que Bürger lee mal la relación entre literatura y vida que proponen los vanguardistas (17). Gran parte de la teoría de Bürger se basa en la creencia sin reservas de los postulados vanguardistas sobre la imbricación entre arte y vida. Pero sucede que, según Foster, para los más agudos artistas de vanguardia, tales como Duchamp, el objetivo no pasa ni por una negación abstracta del arte ni por una reconciliación romántica con la vida, sino por una constante puesta a prueba de las convenciones de ambos (17). El trabajo consiste en sostener una tensión entre arte y vida, no re-conectarlos o

volverlos uno, ya que esto anularía sus inquietantes potencialidades, se convertirían en un todo homogéneo y acabado.

La conexión entre arte, específicamente la literatura, y la vida que Deleuze plantea en "Literature and Life" se alinea notablemente con la obra de Aira. Según Deleuze, la literatura tiende hacia lo amorfo o lo inacabado, y menciona como ejemplo a Witold Gombrowicz, el autor polaco que residió treinta años en Buenos Aires. Para el filósofo francés, escribir es un proceso de devenir, siempre en desarrollo, nunca completo, que excede cualquier experiencia vivida o por vivir. La escritura está inextricablemente ligada al devenir; al escribir, uno deviene-mujer, deviene-animal o vegetal, deviene-molécula hasta volverse imperceptible. Deleuze sostiene que estos devenires se encadenan entre sí según una secuencia específica, o bien coexisten en todos los niveles, siguiendo unas puertas, umbrales y zonas que conforman el universo entero. (13-14).

El continuo es un devenir-fuga, una línea que no se detiene, que no quiere que los procesos se terminen, que siempre está inacabada. Los libros de Aira son improvisaciones que avanzan sobre improvisaciones, arrebatos de escritura presentados en estado puro, casi en simultaneidad con su momento de producción. Aira no corrige, y publica, literalmente, improvisaciones de escritura, proliferaciones concatenadas de irregularidades, donde no hay lugar para el juicio estético burgués, que divide en bueno o malo, porque no importan los resultados, importan los procesos siempre incompletos, siempre hacia adelante. Aunque, en todo caso, si hubiera que estar de un lado, ese lado sería el de la "literatura mala". Y por ese lado, habría otro encuentro con Deleuze (el Deleuze de *Kafka: Toward a Minor Literature: the Components of Expression*), y también con Macedonio Fernández.

La relación entre “literatura mala” y vanguardia, en una línea diacronía estética que va desde Macedonio a Aira, fue claramente planteada hace algunos años por Julio Prieto:

La apelación a una “mala literatura” en el sentido de los géneros bajos o menores, aun cuando juegue un papel evidente en la literatura de Aira, parece menos decisiva que la práctica de una “mala literatura” en el sentido de una escritura fallida y deliberadamente negligente. La de Aira es una escritura transgresora que atenta contra el decoro de lo que el propio Aira llama repetidamente “bel letrismo” y contra la eficacia de la literatura comercial: contra lo alto y contra lo bajo, contra los discursos que funcionan “bien” cualquiera que sea su registro. Una escritura que hace usos aberrantes –que escribe “mal”– tanto la “buena” como la “mala” literatura. En *Cumpleaños* (2001), Aira habla de la “fecundidad” de lo malo en el arte, que argumenta así: “lo malo es más fecundo que lo bueno, porque lo bueno suele producir una insatisfacción que inmoviliza, mientras que lo malo genera una inquietud con la que se renueva la acción” (44). Así, no es de extrañar que Aira se refiera a sus propias novelas como “auténticos *tours de force* de la chapucería” (97) (“Vanguardia y mala literatura” 181-182).

Hay entonces una “política de la literatura” (Rancière, *Política de la literatura* 10) en la obra de Aira en ese atentado contra el “bel letrismo” que bien señala Prieto, y ese atentado contra el juicio estético es llevado a cabo desde la preminencia del proceso por sobre las dicotomías de la crítica mitologizante.

4. No es vanguardia histórica, es realismo experimental delirante

Llegó el momento de recapitular abierta y sintéticamente lo que he venido hilvanando en este ensayo: el diseño narrativo de César Aira no se debe insertar sin cuestionamientos en el movimiento vanguardista histórico al que el propio autor aspira a pertenecer, sino que corresponde por derecho propio al fructífero ámbito de la novela realista experimental sudamericana, cuyo análisis más reciente y fecundo lo podemos encontrar en el libro *Literaturas reales* (2011), de Luz Horne. Horne, en absoluta sintonía con el

encomio a las productivas vueltas al realismo que plantea Hal Foster, aunque más específicamente desde el análisis literario, opina que las novelas de César Aira y de otros autores latinoamericanos contemporáneos utilizan métodos vanguardistas pero montados en una potencia de afirmación que les es propia:

Particularmente en las novelas *Un sueño realizado* (2001) y *La prueba* (1992) de César Aira; *Onde andará Dulce Veiga? Romance B* (1993) de Caio Fernando Abreu; *El aire* (1991) de Sergio Chejfec y *Berkeley em Bellagio* (2002) de João Gilberto Noll, que analizaré de un modo exhaustivo en este ensayo, puede verse que la naturaleza del realismo que en ellas se construye es singular precisamente por el uso que hace de los procedimientos de vanguardia con el fin de generar un efecto de realidad. Su narrativa incorpora la lógica de la imagen dentro del texto generando una impresión de discontinuidad. Sin embargo, en contraste con el deseo vanguardista de producir discontinuidad para enfatizar la artificialidad de la representación y la imposibilidad de cualquier tipo de mimesis, en estas narrativas la discontinuidad se utiliza como una fuerza positiva (o realista): como una herramienta para construir un retrato de lo contemporáneo (21).

Este “retrato de lo contemporáneo” constituido por “una fuerza positiva” al que se refiere Horne, en Sudamérica se ha dado de un modo más eficaz desde el experimentalismo que desde el vanguardismo. En “Literatura y mercado”, un ensayo del libro *Cómo se lee* (2003), Daniel Link sostuvo polémicamente que *Las nubes* (1997) de Juan José Saer y *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia marcaron el fin de la literatura argentina en el siglo XX. Según Link, la aparición casi simultánea de estos textos a finales de la década de 1990 “puso fin a una forma de entender la literatura: una forma de leerla, una forma de escribirla y, sobre todo, una forma de acceder a ella” (57). Link argumentó que estas novelas eran “textos crepusculares”, “fantasmas literarios” que no estaban a la altura de las obras monumentales de sus autores. ¿Y por qué? Porque repetían “en un registro más legible, fluido y masivo lo que constituía su antiguo esplendor” (57). En resumen, Saer y Piglia tropezaron con el

mercado, se rindieron a su lógica reificadora al hacer que su literatura fuera más legible y accesible. Para Link, *Plata quemada* es una novela fácil de leer y agradable. ... Arlt, tan a menudo citado por la literatura de Piglia, llevado al presente, un Arlt atormentado no por la literatura rusa, sino por el cine de Hollywood: "¿Cómo no leer en la última novela de Piglia el triunfo de la cultura de masas, la estética de *l'art pour l'art* degradada por la publicidad, en un grito triunfante y exasperante?" (58).

El abandono de las búsquedas experimentales a favor de una legibilidad inclusiva que abrazara cálidamente al lector de playa promedio es un proceso aparentemente opuesto al observado por Enrique Pezzoni, para quien, en el umbral de la década de 1970, la aspiración por la novedad se impuso como un valor en sí mismo. La burguesía argentina asimiló obras agresivas y deliberadamente enigmáticas, que las editoriales imprimieron en tiradas cada vez más grandes y las revistas de circulación masiva comentaron entusiastamente utilizando un vocabulario pseudo-técnico. Lejos de sentirse amenazada por experiencias que parecían cuestionar todo lo dado por sentado, la masa de lectores las diluyó en un hábito: "La literatura rebelde está ahora al alcance de sus manos y les ofrece lo que aún faltaba en su mercado: *comfort intelectual*" (*El texto y sus voces* 34).

Según Pezzoni, hubo un momento en Argentina en el que la literatura experimental y el mercado no solo no eran facciones antagonistas, sino que su connivencia transformó la ruptura en una simulación, las novelas transgresoras en un entretenimiento prestigioso. Textos difíciles se relacionaban con la lógica del dinero de la misma manera que los textos accesibles lo hacían a finales de los años noventa (34-35).

Solo tres años después del diagnóstico de Pezzoni, Josefina Ludmer escribió lo contrario en su breve artículo "Literatura experimental". "Literatura experimental" es una diatriba feroz sobre la no-lectura de *Sebreondi retrocede* (1973), de Osvaldo Lamborghini, y es, de paso, una

defensa apasionada de la autonomía literaria que Ludmer misma pondría en discusión más de treinta años después. Ludmer arremete duramente contra aquellos a quienes considera enemigos del disfrute del texto: aquellos que se refugian en la cobardía pasivo-agresiva de "no entender" como una evasión del trabajo del pensamiento; aquellos que subordinan sabiamente el compromiso político a la dicotomía forma-contenido; y, de manera más sorprendente, aquellos que se identifican con "la noción recuperada de la vanguardia".⁵

Tres momentos. Tres de los críticos académicos argentinos más brillantes e influyentes. Tres posiciones aparentemente diferentes sobre lo que podríamos llamar las condiciones de legibilidad: cómo leemos, cómo podríamos leer, cómo debemos leer. Y en todos los casos, una defensa de la literatura experimental como una creación afirmativa de la ilegibilidad (no nos confundamos, Pezzoni no critica los textos "deliberadamente enigmáticos", critica el esnobismo de la burguesía argentina).

¿Por qué Ludmer opone la frase "literatura experimental" a "literatura o arte vanguardista"? El punto es que el término "experimental", a pesar de haber sido acusado de ser aporético en su traslado de la ciencia al arte, ha mantenido con el tiempo la potencia de una categoría que, como afirmó Deleuze, designa el carácter siempre abierto de todo proceso que explora lo que los cuerpos, los lenguajes y los grupos sociales son capaces de hacer. Los modificadores "experimental" y "vanguardista" se han utilizado a veces de manera aleatoria, aunque existen diferencias sutiles en connotación entre ellos. La vanguardia comienza su carrera en el contexto militar, pero luego invade el terreno político, en el cual la vanguardia es la facción que lidera el resto de un movimiento político. En consecuencia, el vanguardismo estético sigue aliado con el radicalismo político en muchos movimientos artísticos y

⁵ El texto de Ludmer apareció en el diario *Clarín* el 25 de octubre de 1973. Sólo puede encontrarse a través de este link: http://www.josefinaludmer.net/articulos_files/Literatura-experimental.pdf

literarios de los siglos XX y XXI. El campo semántico del experimentalismo, en cambio, es científico. El experimento promete ampliar los límites del conocimiento, o en este caso, de la práctica artística. Inevitablemente asociado con la modernidad, implica el rechazo de tradiciones, valores y formas obstinadas.

La literatura experimental es un corpus abierto, no cerrado como el vanguardismo histórico de Bürger, es un campo irreductiblemente diverso, una intemperie: improvisación desinhibida y aplicación rigurosa de reglas, composición al azar y diseño hiper-racional, pura invención y duplicación maníaca, extremo conceptualismo y materialismo extremo, digital y artesanal. En esta enumeración necesariamente incompleta, uso la conjunción en lugar de la exclusión porque considero que el "y", como una relación clave en la ontología de Deleuze, señala la única característica compartida por todos los experimentos literarios: el compromiso con la pregunta, "¿qué podría ser la literatura?" Y esta pregunta retórica nos lleva a las derivas del delirio.

Tanto en Macedonio como en Deleuze podemos encontrar la relación de la escritura airiana con el delirio. "Delirio" es un concepto de una potencia inquietante, un término central para una cierta tradición filosófica (de Deleuze a Barthes y Foucault) que se propone una crítica radical de las instituciones cerradas, de la ideología dominante, del sentido común epocal y de los mecanismos de represión social, económica y cultural. Deleuze, junto con Guattari, discutiendo con Lacan, escribe en *El Anti-Edipo*: "El inconsciente no delira sobre papá-mamá, delira sobre las razas, las tribus, los continentes, la historia y la geografía, siempre un campo social" (36).

En "Literatura y vida" Deleuze escribe que la literatura es delirio, y que todo delirio es histórico-mundial. La literatura airiana funciona como el despliegue delirante de núcleos aparentemente triviales hasta dimensiones apoteóticas: la ocurrencia al personaje César Aira de un hecho insignificante,

hasta absurdo, en el ámbito de la clase media de Buenos Aires o Rosario, se multiplica en inconmensurables líneas de fuga que estallan vertiginosamente. En más de una ocasión, Aira ha sido incluido dentro de un grupo de escritores que funcionarían bajo la estética del “realismo delirante”. Aira nunca se ha incluido en este grupo, nunca se ha incluido en ningún grupo, y nunca ha podido ser ubicado por la crítica certeramente en grupo alguno. Sin embargo, su amistad con Alberto Laiseca y los algunos puntos en común entre sus novelas han unido más de una vez sus nombres en la estética del realismo delirante. Laiseca sí se ha autopostulado como un practicante del realismo delirante. Dice Laiseca en una entrevista para el diario argentino *Página/12*:

Los delirios del realismo sirven, y mucho, para ampliar desmesuradamente ciertas partes, y esto hace que se destaque más que nunca la parte realista. El delirio sirve para reafirmar, para ver mejor la realidad. *Impresiones de Africa*, de Raymond Russell, no sucede en Africa, es todo delirio, no hay nada de realidad. La realidad no me interesa, lo mío es el realismo delirante, ni delirio, ni realidad. Son las dos cosas juntas, porque el delirio potencia la realidad, y la realidad potencia el delirio.⁶

Laiseca fue un singular personaje de la literatura argentina, un hombre delgado de dos metros de altura que relataba cuentos de terror por televisión y que según Aira (y también según el “rival” de Aira, el “bel letrista” Ricardo Piglia) escribió la mejor novela argentina de los últimos cincuenta años, la monumental *Los Sorias*, un delirante universo de más de mil páginas. Laiseca parece ser el inventor de la etiqueta “realismo delirante”, y quizás el único miembro explícitamente declarado de su cofradía, pero no se pueden evitar las comparaciones entre sus libros y los de Aira. Si bien Aira nunca encararía un proyecto como *Los Sorias* ya que sus novelas cada vez son más cortas, hay un mecanismo delirante trabajando en ambas escrituras. Es más, en la crítica

⁶ La entrevista titulada “La realidad no me interesa, lo mío es el realismo delirante” puede encontrarse en este enlace: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-5519-2007-02-28.html>

“*La hija de Kheops*, de Alberto Laiseca”, aparecida en 1989 en *Babel*, luego de decir que Laiseca “es un artista maduro y consumado”, y que “es el autor de *Los Sorias*, una de las más grandes novelas del siglo XX”, y que los lectores sólo debemos desear “que no nos falten nunca las obras maestras que renueven nuestro sospecha de la consumación del tiempo. ¿Y quién podría dudar que *La hija de Kheops* es una obra maestra?” (14), desmenuza el procedimiento de Laiseca del modo en el que lo hace con Copi y Pizarnik, como haciendo una lectura de sí mismo, postulando una ética de la innovación, una estética del continuo, ese otro nombre del delirio.

Bibliografía

Aira, César. “*La hija de Kheops*, de Alberto Laiseca”. *Babel* 12 (1989): 14-15.

---. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1991.

---. *La liebre*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1991.

---. *Diario de la hepatitis*. Distribución, Catálogos, 1993.

---. “Ars Narrativa.” *Criterion* 8 (1994): 70-72.

---. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.

---. “La nueva escritura”. *La Jornada Semanal* 8 (1998): 165-170.

---. *La trompeta de mimbre*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.

---. *Las curas milagrosas del Doctor Aira*. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 1998.

---. *Cómo me hice monja; La costurera y el viento*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999.

---. *Cumpleaños*. Barcelona: Mondadori, 2001.



Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis: Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.

Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Deleuze, Gilles. *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción Editora, 2006.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *El Anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1998.

---. *Kafka: Toward a Minor Literature: The Components of Expression*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1985.

Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.

García, Mariano. *Degeneraciones textuales: Los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

Horne, Luz. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011.

Laddaga, Reinaldo. "Una literatura de la clase media. Notas sobre César Aira." *Hispanamérica* 30.88 (2001): 37-48.

Laiseca, Alberto. *La hija de Kheops*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.

---. *Los Sorias*. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 1998.

---. "La realidad no me interesa, lo mío es el realismo delirante". Entrevista de Silvina Frieria. *Página/12*. 28 de febrero de 2007. En línea. Fecha de acceso: 15 de mayo de 2009.

Link, Daniel. *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Editorial Norma, 2003.

Ludmer, Josefina. "Literatura experimental". *Clarín*. 25 de octubre de 1973. En línea. Fecha de acceso: 22 de enero de 2015.

Pauls, Alan. "En el cuarto de las herramientas." *Radar Libros* (2004): 4-6.



Pezzoni, Enrique. *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986.

Premat, Julio. *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2021.

Prieto, Julio. *Desencuadrados: Vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata* (Macedonio Fernández y Felisberto Hernández). Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

---. "Vanguardia y 'mala literatura'. De Macedonio a César Aira". César Aira, *une révolution*, editado por Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard, Tigre/Hors Série, 2005, pp. 181-194.

Rancière, Jacques. *Política de la literatura*. Trad. Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang, y J. L. Caputo. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.

Rosenberg, Fernando J. *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2006.

Unruh, Vicky. *Latin American Vanguard: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Yúdice, George. "Rethinking the Theory of the Avant-Garde from the Periphery." *Hispanic Issues* 19 (1999): 52-80.